

DOS CASOS SOBRE LA DESCENTRALIZACIÓN ARTÍSTICO-CULTURAL EN LA ESPAÑA TARDOFRANQUISTA: EL FACTOR DEMOCRÁTICO DE LA ESCULTURA AL AIRE LIBRE EN SANTA CRUZ DE TENERIFE (1973-74) Y EL MADRILEÑO PASEO DE LA CASTELLANA (1971-79).

Luis Mariano Muñoz Santos
(Universidad Autónoma de Madrid)

1. Introducción: el factor democrático de la escultura al aire libre.

Y bien, que el factor democrático de la escultura al aire libre sea el punto de partida para este texto se debe a su configuración como rasgo fundamental de las dos experiencias que aquí se van a tratar: la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle en Santa Cruz de Tenerife (1973-74) y el Museo de Escultura al Aire Libre del madrileño paseo de La Castellana (1971-79). Retrocedemos a la España de 1970, a un país cuyo panorama cultural se había cultivado bajo una dictadura franquista permeable a la vanguardia artística desde los años 50. Aquí no hallamos nada novedoso. Lo desafiante fue el cuestionamiento de los principios tradicionales de la exhibición escultórica en la calle por medio de nociones favorables a la convergencia arte, ciudad y espacio público.

Con en este empeño por introducir el arte en el trazado urbano, enlazamos una primera idea alrededor de la escultura al aire libre para iniciar el desarrollo de este apartado. Aunque con un uso más contemporáneo, Brian O'Doherty, en su alabado ensayo *Dentro del cubo blanco*¹, describe tipológicamente a la mayoría de los museos/galerías de arte como espacios prístinos aislados del mundo exterior. Lugares estandarizados cuyas paredes están pintadas de blanco —esto principalmente—, las ventanas están selladas y el techo se convierte en fuente lumínica. Todo lo que ocurre en el interior del espacio expositivo, *dentro*, ahora traspasa sus muros para exhibirse *fuera* de ellos. Así, la obra de arte localizada en el ámbito público busca su propio espacio originando la dialéctica que podríamos llamar *fuera-dentro*, bien del cubo blanco, o bien del museo tradicional.

¹ Brian O'DOHERTY: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco, California, The Lapis Press, 1986.

La categoría “escultura” se ha ido definido históricamente y, hasta mediados del siglo XX, su lógica pública estaba profundamente ligada a la del monumento. Rosalind Krauss quiere ver una limitación situacional y representativa supeditada al pedestal², además de una especificidad espacial que ya fue anunciada por Hegel en el siglo XIX: la escultura requiere relacionarse con el entorno siendo inviable “acabar primero una obra escultórica y luego ver dónde se coloca” del mismo modo que “no pueden hacerse sin tener en cuenta el lugar en el que la obra de arte debe instalarse”³. Históricamente, la civilización occidental ha intentado alcanzar un entorno físico perfecto para lograr una forma de vida más satisfactoria, enfatizando la idea de libertad y la voluntad de progreso⁴. Esto, conforme al pensamiento socialista europeo decimonónico, las urbes poseedoras de calles, avenidas o plazas ornamentadas con obras de arte facilitaban la transmisión de la belleza a las personas⁵, asistiendo, aunque sea connatural al medio urbano, a la paulatina democratización del arte y la contemplación estética.

En este sentido, la escultura al aire libre imbrica con la etiqueta *arte público*, entendida por Javier Maderuelo como género artístico destinado a satisfacer en el espacio público a los ciudadanos con “un significado estético, social, comunicativo y funcional”⁶. Que el arte salga a la calle supone una conquista ciudadana, democrática, influyendo no solamente en el aspecto visual de la ciudad sino también en la calidad de vida de la ciudadanía⁷. En este cruce de relaciones, ubicar a la obra de arte público en el terreno de la comunicación con los ciudadanos tiene mucho que ver con prácticas que trataron de hacer recuperar al escultor la conciencia sobre su oficio, como la instalación, el *site-specific* o el *land art*, y llegando a la desmaterialización del objeto artístico⁸, puesto que proponen nuevas relaciones con la materia⁹.

² Rosalind E. KRAUSS: “La escultura en el campo expandido”, en Hal FOSTER (ed.): *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pp. 59-74, esp. pp. 63-64. Ejemplos como la estatua ecuestre del emperador romano Marco Aurelio y *La conversión de Constantino* de Bernini del Vaticano demuestran la indisoluble unión entre el lugar y su “significado/acontecimiento específico” presente en la escultura tradicional.

³ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Torrejón de Ardoz, Akal, 1989, p. 514.

⁴ Helen ROSENAU: *The Ideal City in its Architectural Evolution in Europe*, Oxford, Routledge, 2007.

⁵ Maurice RHEIMS: *19th Century Sculpture*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc., Publishers, 1977, p. 225.

⁶ Javier MADERUELO: *Arte público*, Huesca, Diputación de Huesca, 1994, p. 19.

⁷ Jordi BORJA y Zaida MUXÍ (eds.): *El espacio público: ciudad y ciudadanía*, Barcelona, Electa, 2003.

⁸ Véase: Lucy R. LIPPARD: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.

⁹ Javier MADERUELO: *Caminos de la escultura contemporánea*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, p. 10.

A fin de cuentas, para poder reflexionar sobre el factor democrático de la escultura al aire libre faltaría mencionar el espacio público como lugar donde el sistema político democrático afirma su existencia¹⁰. Ámbito común donde existe aquello que “puede verlo y oírlo todo el mundo”, lo *apropiado* según Hannah Arendt¹¹ que nos remite a la superación de las leyes del decoro cuando se instalan esculturas urbanas contemporáneas distantes a la exaltación monumental propia de los siglos XIX y XX. La obra de arte moderno y/o contemporáneo que se emplaza en la vía pública necesita respetar el espacio físico, funcional, social o histórico y no ser hostil con la ciudadanía¹², sino aprehensible y empática¹³, por ello la posible preferencia por lo identificable o figurativo¹⁴. De lo contrario, podrían oírse críticas positivas o negativas procedentes de todos los sectores de la ciudadanía sobre si es apropiado/inapropiado o decoroso/indecoroso. Eso está claro: es imposible el consenso.

Es lo que ocurre en experiencias como las de Santa Cruz y Madrid, vinculables a la “humanización” del entorno vial en base a la calificación de nuevos espacios urbanos¹⁵. Pretensiones regeneradoras para infundir al *lugar*, tal y como lo entiende Marc Augé, características identitarias, relacionales e históricas, siendo la falta de estas un *no lugar*¹⁶, a través de la colocación de esculturas¹⁷.

¹⁰ Manuel DELGADO: *El espacio público como ideología*, Madrid, Catarata, 2011, p. 27.

¹¹ Hannah ARENDT: *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 59-61. Énfasis propio.

¹² Polémico fue el caso de la escultura de Richard Serra *Tilted Arc*, instalada en 1981 en Foley Federal Plaza (Manhattan, Nueva York) y retirada en 1989 dada su agresiva transformación del espacio. La especificidad espacial causa, con el traslado o retirada de una obra, que esta deje de existir como fue pensada. Douglas CRIMP: “La redefinición de la especificidad espacial”, en Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 143-171.

¹³ Javier MADERUELO: “Hacia la definición de un arte público”, en Fundación César Manrique (ed.): *Poéticas del lugar. Arte público en España* [catálogo de exposición], Lanzarote, Fundación César Manrique, 2001, pp. 32-33. Maderuelo rechaza etiquetar como “arte público” a aquellas obras vinculadas a la vanidad de los políticos o el capital privado. Para Manuel Delgado, el interés institucional por embellecer el espacio público es “puro maquillaje destinado al autoenaltamiento de las instancias políticas o empresariales”. Manuel DELGADO: “Arte y espacio público”, *El País* (Cataluña), 28 de febrero de 2002. Recuperado de internet (https://elpais.com/diario/2002/01/28/catalunya/1012183643_850215.html).

¹⁴ María Luisa SOBRINO MANZANARES: *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*, Madrid, Electa, 1999, p. 117: “en la mayoría de los casos, las obras contemporáneas resultan incomprensibles para aquellos que previamente no han hecho el esfuerzo de intentar descubrir los motivos de su génesis”.

¹⁵ Antonio REMESAR: “Arte público en los procesos de regeneración urbana”, *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, n.º 7 2007, pp. 34-42, esp. pp. 37-38.

¹⁶ Marc AUGÉ: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 83.

¹⁷ Aludiendo a la anterior especificación sobre el decoro, su superación se constituye como la regeneración de zonas desgastadas. No deja de ser la sustitución de una identidad por otra.

2. Hablemos de descentralización.

Visto lo anterior, ahora cabe preguntarse por qué estos dos acontecimientos escultóricos al aire libre son “descentralizadores”. Ante todo, lo primero que se evidencia es una voluntad de segregación o ejercicio de traslación respecto al centralismo administrativo e institucional del franquismo. Es cierto que si aplicamos este calificativo, estaríamos ligando su naturaleza a la situación venida en periodo democrático a partir de 1979 por medio del Ministerio de Cultura y Bienestar, con cuya creación en julio de 1977 se absorbió al anterior Ministerio de Información y Turismo y se recuperaron aquellas instituciones que no habían sido “estratégicas” —léase instrumentales— para el régimen¹⁸. En esta órbita institucional, la proliferación de museos de arte contemporáneo por buena parte de la geografía española a partir de la nueva organización autonómica es interpretada como símbolo cultural de la reinstauración democrática, provocando dicha situación de “descentralización cultural”¹⁹.

No obstante, esta descentralización que podemos ver en Madrid y Santa Cruz de Tenerife tiene su correspondencia con otros casos a finales de la dictadura. La situación se resume en un clima de inexistentes políticas y redes de desarrollo cultural concebidas dentro de los márgenes del servicio público —sin olvidar la posible percepción del impulso cultural como reaccionario²⁰ al ser parte sustancial de la conciencia antifranquista²¹—. Esta “autarquía cultural” fue, para María Bolaños, culpable de la indiferencia a la hora de hacer los museos más atractivos para el público²², presentando las colecciones hacia el final de la dictadura la misma apariencia que antes de la Guerra²³.

¹⁸ Juan Arturo RUBIO ARÓSTEGUI: “Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura: 1977-2007”, *RIPS: Revista de investigaciones políticas y sociológicas*, vol. 7, 1 (2008), pp. 55-70. Sí siendo instrumentales el fútbol, la escolarización y la televisión (p. 59).

¹⁹ María Ángeles LAYUNO ROSAS: *Museos de arte contemporáneo en España. Del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea, 2004, pp. 181 y ss. Desde 1975, el fomento de exposiciones de arte contemporáneo en España tuvo una fuerte respuesta pública y las cifras de visitantes son incomparables con el panorama franquista: Francisco CALVO SERRALLER: “Prólogo”, en Francisco CALVO SERRALLER: *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*, Madrid, Ediciones El País, 2000, pp. 7-11.

²⁰ Emiliano FERNÁNDEZ PRADO: *La política cultural. Qué es y para qué sirve*, Gijón, Trea, 1991, pp. 114-115.

²¹ José-Carlos MAINER y Santos JULIÁ (eds.): *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986. La cultura de la Transición*, Madrid, Alianza, 2000, p. 147.

²² María BOLAÑOS: “Modern Art Museums during the Franco Regime: Routine, Isolation, and Some Exceptions”, en Eugenia Afinoguénova (ed.): *Spain Is (Still) Different: Tourism and Discourse in Spanish Identity*, Maryland, Lanham, Lexington Books, 2008, pp. 144-145.

²³ María BOLAÑOS: *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea, 2.ª edición ampliada y revisada, 2008, p. 422. Aun así, publicaciones contemporáneas admitieron un “afán renovador” en los museos desde los años 40, aunque esperando cambios radicales en los próximos años: Gratiniano NIETO GALLO: *Panorama*

Junto a ello, la concreción de políticas culturales facilitó el desconcierto y la falta de criterio imperando un carácter de “provisionalidad”²⁴. Incluso en Madrid, la dictadura fue culpable de la dejadez de sus instituciones culturales.

Es bastante lógico pensar que el despertar museístico durante el franquismo estuviera asociado con iniciativas individuales de artistas y/o apoyadas por capitales privados en colaboración con los poderes locales. Así parecen irrumpir los primeros museos de arte moderno y contemporáneo entre los años 60 y 70²⁵. Este componente local está presente en La Castellana igual que en Santa Cruz de Tenerife a pesar de localizarse en la capital del país: se tuvo en cuenta dónde se estaban exponiendo esculturas al aire libre, quiénes eran sus observadores y las interferencias políticas-económicas se hicieron a un nivel no estatal, hechos que afirman el controvertido —lo reconozco— estímulo descentralizador.

3. Antecedentes democráticos en el arte español antes de la democracia.

Igual de polémico resulta hablar de un arte democrático en la dictadura de Franco. La escultura española de los años 1970 tuvo, para Francisco Calvo Serraller, una presencia enfáticamente pública además de una significación social relativa a la modernización cosmopolita del tardofranquismo²⁶. Así se explicarían el Museo de Escultura al Aire Libre y la I Exposición de Escultura en la Calle, decisivos para la aceptación de la vanguardia escultórica²⁷ y la posterior creación de esta polémica tipología museística²⁸. Pero antes, en la década de 1950, encontramos tres precedentes inmediatos en lo que se refiere a la exhibición de esculturas al aire libre: la I Exposición Internacional de Escultura al Aire Libre en el madrileño parque del Retiro (otoño, 1953), la Exposición de Escultura al Aire Libre en el parque María Luisa de Sevilla (junio, 1955),

de los museos españoles y cuestiones museológicas, Madrid, ANABA (Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos), 1973, p. 34.

²⁴ María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO: *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989, p. 131.

²⁵ Con mayor profundidad en Jesús Pedro LORENTE: “Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo”, *Artigrama*, 13 (1998), pp. 295-313.

²⁶ Francisco CALVO SERRALLER: *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*, Madrid, Fundación Lugar, 1992, p. 53.

²⁷ Calvo Serraller destaca a principios de los 70 como el *Primer Concurso Internacional de Escultura Autopistas del Mediterráneo* o la muestra *Escultures al aire lliure* en la barcelonesa Escuela Eina.

²⁸ Jesús Pedro LORENTE: “¿Qué es un museo de escultura al aire libre? Consideraciones sobre la denominación de colecciones artísticas musealizadas en el espacio público”, *HUM 736: Papeles de cultura contemporánea*, 18 (2013), pp. 71-84.

y una tercera exposición en Madrid en el Colegio Mayor de la Moncloa (mayo, 1957)²⁹. Observando el predominio de esculturas academicistas, debemos contemplar cómo en el franquismo se continuó practicando una línea tradicional que entronca con la situación de finales del siglo XIX³⁰ cuando la escultura urbana, figurativa y conmemorativa, ostentaba capacidad socializadora y representativa³¹. Sobre todo si se conjugaban representaciones no desestabilizadoras de tintes añejos —aunque poco a poco, eso sí, se fue admitiendo mayor modernidad formal—.

El cambio de rasante vendría una vez muerto el dictador con la resignificación de los monumentos franquistas, nacidos como *lugares de memoria* y pletóricos de valores ideológicos afines³². Siguiendo al tándem Jorge Luis Marzo-Patricia Mayayo, tras 1979 la escultura pública adoptó una postura “ciudadanista” fraguada en un contexto de ennoblecimiento urbano. Con este punto de vista, no parecería acertado admitir que la renovación plástica de la escultura pública surgiera después de la Constitución de 1978. Concretamente, cuando afirman los autores que los nuevos principios de ciudadanía libre en democracia no debían ya portar los viejos valores simbólicos de adscripción histórica, sino vehicular la pluralidad identitaria de la vida social³³, parecen olvidarse de las dos experiencias al aire libre aquí concernientes y sus transgresiones.

Desde otra perspectiva, la redefinición de lo público llegó con los *Encuentros de Pamplona* (26 de junio-3 de julio, 1972)³⁴. Preceptos como la participación ciudadana en la obra de arte provocaron una severa contradicción entre cultura y dictadura³⁵, y han de vincularse a comportamientos artísticos como la *performance* o el conceptualismo, alineados con la vanguardia internacional y considerados como “verdadera cultura

²⁹ Ana Ara FERNÁNDEZ: “Una experiencia inédita en España: las exposiciones de escultura al aire libre”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 17 (2004), pp. 239-262.

³⁰ María del Socorro SALVADOR PRIETO: *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos. (1875-1936)*, Madrid, Alpuerto, 1990.

³¹ Carlos REYERO: *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 367-369.

³² Jesús DE ANDRÉS: “Las estatuas de Franco, la memoria del franquismo y la transición política española”, *Historia y política: ideas procesos y movimientos sociales*, 12 (julio-diciembre de 2004), pp. 161-186.

³³ Jorge Luis MARZO y Patricia MAYAYO (eds.): *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 621.

³⁴ Véase: *Encuentros de Pamplona, 1972: fin de fiesta del arte experimental* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009. Incidiendo en el factor democrático: Iván LÓPEZ MUNUERA: *Los encuentros de Pamplona (1972) como laboratorio de la democracia*, Tesis doctoral (dir. Estrella de Diego), Universidad Complutense de Madrid, leída el 14 de enero de 2016.

³⁵ Juan Pablo FUSI: *Espacios de libertad. La cultura española bajo el franquismo y la reinención de la democracia (1960-1990)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017, pp. 110-111.

democrática”³⁶. Si en la época, como apreciamos en Simón Marchán, el conceptual atendía a “nuestra situación específica artística y político-social” abogando por la crítica ideológica³⁷; la historiografía ha mantenido este discurso estipulando que la muerte de Franco produjo un salto evolutivo para las artes españolas³⁸.

En definitiva, la mayor valoración del contexto histórico y de la innovación artística, pasando por la carga política militantemente antifranquista, explicarían, y esto dicho personalmente, el olvido de las esculturas de Santa Cruz de Tenerife y La Castellana. No se erigieron como un arte político, pero sí fueron planteadas desde un punto de vista social y democrático. Desafiantes, porque la propia obra escultórica, producto de la modernidad nacida a mediados de la dictadura, ahora se sitúa en la calle³⁹.

4. Esculturas en nuestras calles

4.1. Aspectos lúdico-sociales en Santa Cruz de Tenerife

Una vez se formó en 1969 el Colegio Oficial Interinsular de Arquitectos de Canarias, cuando se levantó la sede de la Demarcación de Tenerife-Gomera-Hierro en la capital tinerfeña en 1972, se quiso contar en su patio exterior con una escultura de Martín Chirino que sería *Lady Tenerife* [Imagen 1]. Así se fraguó la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle. Para ello se organizó una Comisión de Cultura presidida por Vicente Saavedra e invitaron a formar parte de ella al reputado crítico Eduardo Westerdahl, quien también organizó un Comité de Honor junto a Joan Miró, Roland Penrose y Josep Lluís Sert. Entre el mes de diciembre de 1973 y enero de 1974, se exhibieron un total de 43 esculturas de artistas nacionales e internacionales. A su término, quedaron dos tercios de ellas formando parte del legado escultórico de Santa Cruz.

³⁶ Juan ALBARRÁN DIEGO: “Del ‘desarrollismo’ al ‘entusiasmo’: notas sobre el arte español en tiempos de transición”, *Foro de educación*, 10 (2008), pp. 167-184, esp. p. 172.

³⁷ Simón MARCHÁN FIZ: *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal 1974, p. 288.

³⁸ Pilar PARCERISAS: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007, p. 461. Aun así establece que los síntomas se manifestaron un año antes.

³⁹ Al no estar en ningún momento ante un arte político como tal, aunque dicho gesto —el de salir a la calle— sí sea de algún modo político; se ha rechazado la inclusión de publicaciones sobre la confluencia arte-política. Existe una limitación contextual a pesar de la vasta cantidad bibliográfica acerca de la resistencia, disidencia, oposición al régimen, etc., durante el segundo franquismo y Transición.

Imagen 1: Martín CHIRINO, *Lady Tenerife*, 1972. Hierro pintado, 3,48 x 3,35 x 6,67 m. Santa Cruz de Tenerife, Rambla de Santa Cruz.



(Fuente: Christian KÖPPCHEN. Recuperado de internet:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martin_Chirino_02.jpg, reproducido bajo licencia de

“Reconocimiento 3.0 Unported (CC BY 3.0)” de Creative Commons).

No queriendo detallar la totalidad de la Exposición, me gustaría prestar atención a la actividad complementaria que aportó su principal sustento teórico: el *I Simposio Internacional de Arte en la calle*. Tomás Llorens, en octubre de 1973, hizo un llamamiento en la prensa con la motivación de discutir sobre el arte y su ubicación en la calle, tema “que ha sido central para el desarrollo de las vanguardias artísticas de nuestro siglo” y en el cual mostraba interés por los nuevos comportamientos artísticos unido al contexto social de la actividad artística, su experiencia estética y consumo elitista⁴⁰. Iniciado el domingo 9 de diciembre, se leyeron en los tres días siguientes (10, 11 y 12 de diciembre) ponencias como la del profesor milanés Gillo Dorfles, para quien la presencia de estatuas en el espacio público puede ser agradable y educativa siempre que se rechace el formato monumental en favor de un valor vivencial⁴¹; o la de Simón Marchán,

⁴⁰ Tomás LLORENS: “Arte en la calle-invitación a un debate”, *La Tarde* (Canarias), 17 de noviembre de 1973, p. 27.

⁴¹ Gillo DORFLES: “Aspectos sociológicos y semánticos de las estructuras urbanas y del arte en la calle” (diciembre de 1973), en s. a.: *I Simposium de arte en la calle*, Biblioteca y centro de documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Arch. M/Q B469, N.º Reg. 175936, ejemplar mecanografiado, pp. 1-7, esp. pp. 6-7.

estableciendo que el arte en la calle es “un eufemismo para referirse a la necesidad sentida por doquier de reintegrar el arte y la actividad artística a la vida social”⁴².

Es interesante ver cómo la concepción social fue compartida por Westerdahl ofreciendo un testimonio defensor de la integración del arte en la sociedad a través de la “comunicación lúdica”⁴³, en oposición a la sacralización de la obra de arte, siendo la mejor obra exponente de ello *Penetrable* de Jesús Soto (1973, retirada), realizada con hierro e hilos de nylon colgantes pensados para que la gente se moviera a través de ellos. Para él “no es un arte de la calle (...). Es un arte *en la calle*” destinado al perfeccionamiento sensible de las personas⁴⁴, adoptando una “posición abiertamente contemporánea que acusara el latido de un pueblo preocupado por la actualización y por querer marchar al paso de su tiempo”⁴⁵.

La trascendencia de esta I Exposición se conmemoró en 1994 con una II Exposición celebrada en el contexto del V centenario de la fundación de Santa Cruz de Tenerife, consiguiéndose contar con 7 esculturas más que ingresaron a la colección municipal. Veinte años después se dijo que el *I Simposio* luchó contra la ideología dominante en un clima de movilización social en demanda de mayores libertades⁴⁶. Suponiendo que en el franquismo estaba penado llevar a cabo cualquier tipo de acción política en el espacio público, la I Exposición fue bien acogida además de trascendental para el arte y la escultura española en plena Transición, por lo que se demuestra una vez más que en ningún momento se trató de hacer un arte político. En todo caso, la acción quizá sí fue política, tal y como dejó caer Martín Chirino rememorando aquel tiempo: “Sacar el arte a la calle en los años 70 fue un acto de provocación valioso”⁴⁷.

⁴² Simón MARCHÁN FIZ: “Acotaciones en torno al ‘arte en la calle’, en s. a.: *I Simposium de arte...*, ejemplar mecanografiado, pp. 1-23, esp. p. 22.

⁴³ Eduardo WESTERDAHL: “La 1.ª Exposición Internacional de Escultura en la calle, en Santa Cruz de Tenerife”, *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, 99 (1973), pp. 47-50, esp. 50.

⁴⁴ Eduardo WESTERDAHL: “Tenerife. Esculturas en la calle”, en Eduardo WESTERDAHL: *Dar a ver*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2003, pp. 312-314, esp. p. 314. Publicado originalmente el 15 de marzo de 1974.

⁴⁵ Eduardo WESTERDAHL: “Guía de las esculturas contemporáneas del parque municipal”, en s. a.: *Guía descriptiva del parque municipal García Sanabria. Santa Cruz de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Patronato Insular de Turismo de Santa Cruz de Tenerife, 1978, pp. 24-34, esp. p. 24.

⁴⁶ Miguel Ángel FERNÁNDEZ-LOMANA: “Introducción”, en Miguel Ángel FERNÁNDEZ-LOMANA y Ramón SALAS (eds.): *Arte y espacio público. II Simposio de arte en la calle*, Santa Cruz de Tenerife, UIMP, 1995, pp. 9-13.

⁴⁷ Martín CHIRINO y Alejandro TOGORES: “La *Lady* fue el comienzo...”, en Aurelio CARNERO, Daniel DUQUE, Carlos A. SCHWARTZ (eds.): *I Exposición Internacional de Escultura en la Calle*, Tenerife, Cabildo de Tenerife/Área de Cultura, 1996, pp. 135-147.

4.2. La Castellana: un museo varado que venció a la dictadura.

El Museo de Escultura al Aire Libre⁴⁸ se ubica bajo el puente Enrique de la Mata Gorostizaga que une las calles Juan Bravo y Eduardo Dato sobre el paseo de La Castellana⁴⁹. Aprobada su construcción por concurso en verano de 1968 y con origen años atrás, fue proyectado por José Antonio Fernández Ordóñez, Julio Martínez Calzón y Alberto Corral López-Dóriga (este se desligaría después del proyecto) con una longitud de 320 metros y una anchura de 16 sobre pilares de hormigón y vigas de acero corten⁵⁰. Es resultado de un proceso de renovación urbanística común a la España del “desarrollismo” antes de la crisis de la planificación urbana entrados los 70⁵¹.

A medida que se iba concluyendo el puente empezamos a tener noticias sobre la instalación de un museo de escultura abstracta⁵², comenzándose el montaje en 1971. La colaboración en el proyecto de Eusebio Sempere, diseñador de pequeños bancos y barandillas en “S” tratadas con el peculiar efecto de luaré [Imagen 2]⁵³, facilitó la inclusión de un museo de artistas contemporáneos. El planteamiento museístico final difirió del originario en cuanto a su concepción como “Parque-Museo” que sirviera “al tranquilo esparcimiento, goce y solaz de los ciudadanos” con zonas acuáticas y vegetación que no se materializaron, al igual que una escultura de Alicia Penalba⁵⁴.

⁴⁸ María José RIVAS y Eduardo SALAS: *Guía del Museo de Escultura al Aire Libre de La Castellana*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2.º ed. 2002. Recuperado de internet (<https://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/MuseosMunicipales/MuseoEsculturaCastellana/MuseoAireLibreCastellana/Archivos/MuseoArtePublico.pdf>).

⁴⁹ Juan Pedro ESTEVE GARCÍA: “El puente de Enrique de la Mata Gorostizaga”, *La Gatera de la Villa*, 18 (2004), pp. 81-83.

⁵⁰ Datos técnicos más completos en: Ángel URRUTIA: “Paso elevado y museo de escultura en La Castellana”, *Villa de Madrid*, 62 (1979-I), pp. 23-34.

⁵¹ Fernando DE TERÁN: *Planteamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980)*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 477-572.

⁵² S. a.: “Pruebas de resistencia del paso elevado que enlaza a las calles de Eduardo Dato y Juan Bravo sobre La Castellana”, *ABC* (edición de la mañana), 12 de septiembre de 1970, p. 43. Inaugurado el miércoles 23 del mismo mes.

⁵³ Inmaculada JULIÁN: *El arte cinético en España*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 79

⁵⁴ José María BALLESTER: *Escultura abstracta/Museo de la Castellana*, Madrid, Excmo. Ayuntamiento de Madrid, 1972. Ejemplar no paginado.

Imagen 2: Eusebio SEMPERE, *Barandillas en “S”*, 1972. Hierro pintado. Madrid, Museo de Escultura al Aire Libre de La Castellana.



(Fuente: fotografía propia, reproducida conforme el artículo 35.2 del Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril de 1996, *Boletín Oficial del Estado*, Madrid, n.º 97 (22 de abril de 1996), pp. 1-97, esp. p. 23.

Recuperado de internet: <https://www.boe.es/buscar/pdf/1996/BOE-A-1996-8930-consolidado.pdf>).

De las 17 esculturas expuestas pertenecientes a grandes nombres españoles como Gustavo Torner, Manuel Rivera, Serrano, Sempere, Chirino, Pablo Palazuelo, Miró o los fallecidos Julio González y Alberto Sánchez, la más célebre y polémica fue *Lugar de Encuentros III* de Eduardo Chillida [Imagen 3]. Realizada *in situ*, provocó un enfrentamiento con la administración municipal personificada en Carlos Arias Navarro. Con el asesoramiento de Fernández Ordóñez, Chillida ingenió una escultura de hormigón armado de más de 6 toneladas que estaría suspendida del puente y no sobre el suelo u otro soporte, resolviéndose al final con tirantes de acero sujetos a los cuatro pilares próximos. Arias Navarro paralizó la operación en abril de 1973 alegando informes sobre posibles problemas técnicos/estructurales⁵⁵ a pesar de las comprobaciones favorables realizadas por los autores del puente —e implícitamente por ser Chillida vasco y antifranquista—. Recogiendo el testigo de la alcaldía Miguel Ángel García-Lomas, no se atrevió a autorizar

⁵⁵ Francisco CALVO SERRALLER: *España, medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, volumen II, Madrid, Fundación Santillana/Ministerio de Cultura, 1985, pp. 764-766. Recoge un artículo de *El País* firmado por Rosa María Pereda del 3 de septiembre de 1978 con opiniones de artistas sobre la polémica de los informes.

la instalación en parte por el poder e influencia de Arias Navarro⁵⁶ hasta que en 1978 se designase como alcalde a José Luis Álvarez y diera el visto bueno.

Durante todo este tiempo que la escultura estuvo sin instalar fue cuando adquirió el sobrenombre de *La sirena varada*. Finalmente, el Museo se inauguró el 9 de febrero de 1979 siendo alcalde Luis María Huete. *Lugar de encuentros III* es una escultura cuya significación espacial reside, como buena parte de la obra de Chillida, en “hallar eco en nosotros” desde una dimensión real y espiritual⁵⁷, de ser punto de reunión para los ciudadanos. Por ello recientemente se ha interpretado como “símbolo de la resistencia y por la recuperación de la libertad de España”⁵⁸.

Imagen 3: Eduardo Chillida: *Lugar de encuentros III*, o *La sirena varada*, 1972-79. Hormigón armado, acero, 2,05 x 5 x 1,80 m. Madrid, Museo de Escultura al Aire Libre de La Castellana.



(Fuente: fotografía propia, reproducida conforme el artículo 35.2 del Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril de 1996, *Boletín Oficial del Estado*, Madrid, n.º 97 (22 de abril de 1996), pp. 1-97, esp. p. 23.

Recuperado de internet: <https://www.boe.es/buscar/pdf/1996/BOE-A-1996-8930-consolidado.pdf>.

⁵⁶ Jesús Pedro LORENTE: “El museo de escultura al aire libre en Madrid en el contexto museístico y político del tardofranquismo”, en Pilar AUMENTE RIVAS y Miguel Ángel CHAVES MARTÍN (eds.): *Estudios de Arte y Cultura Visual*, Madrid, Icono14, 2016, pp. 325-344.

⁵⁷ Edorta KORTADI OLANO: *Una mirada sobre Eduardo Chillida. Vida y Obra de un Artista Universal*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 120.

⁵⁸ Peio H. RIAÑO: “La democracia nació el día que una escultura de Chillida venció a Franco”, *El Español*, 25 de noviembre de 2017. Recuperado de internet (https://www.elespanol.com/cultura/arte/20171124/264474387_0.html).

Como conclusión, en su momento estas dos iniciativas escultóricas al aire libre gozaron de una relevancia artística hoy poco reconocida. Westerdahl consideró a Santa Cruz de Tenerife “como la capital de la escultura contemporánea”⁵⁹ y, del mismo modo, Chillida admitía que “Madrid tiene un museo de escultura único en el mundo”⁶⁰. No cabe duda de que la transgresión de la escultura en la calle instituyó un fenómeno democratizador en una España a punto de ser democrática.

⁵⁹ Eduardo WESTERDAHL: La 1.ª Exposición..., p. 50.

⁶⁰ Josep MELIÀ: “Chillida ante su Sirena Varada”, *ABC*, 13 de julio de 1972, pp. 105-109, esp. p. 106.